

«Entreguemo-nos às trevas»: o teatro que teria havido

«Let us give ourselves to the darkness »: the Theatre that Would Have Been

Armando Nascimento Rosa
Instituto Politécnico de Lisboa
mythocriticaltheatre@gmail.com

Data de recepção do artigo: 17-09-2017
Data de aceitação do artigo: 22-01-2018

Resumo

O título deste ensaio parte de uma expressão que me impressionou, pelas conexões de sentido estabelecidas, no momento em que, como espectador, assisti à primeiríssima leitura pública de excertos escolhidos da *Comédia Aulegrafia*, dirigida por Silvína Pereira (no Salão Nobre do Teatro Nacional D. Maria II, em 2010). Pareceu-me inevitável associar a *entrega às trevas*, referida pela personagem em cenário nocturno, com as trevas que a censura, o menosprezo e a *lusitana incúria do tempo* fariam recair sobre uma obra e um escritor desse fugaz Renascimento português, reprimido à nascença, no que à arte teatral diz respeito. «Romance-teatro», chamou António José Saraiva à trilogia dramaturgicamente de Jorge Ferreira de Vasconcelos que nos desafia, do seu tempo de escrita, a divisão convencional destes dois géneros. Surpreender os mecanismos em que a teatralidade habita as suas tão verbalmente desmesuradas comédias é também um modo de interrogar com que palco hipotético sonharia o seu autor ao construí-las. Imaginamo-lo envolvido na proliferação das cenas que as constituem, como se tentasse dissimular, nesse compacto textual, o teatro latente que as move, à semelhança do modo como ele se desejou esconder, ocultando a identidade autoral em tempos ameaçados por trevas.

Palavras-chave: Jorge Ferreira de Vasconcelos – dramaturgia – fusão de géneros literários – Renascimento português – teatro e censura.

Abstract

The title of this paper includes a line that struck me (given the possible connections of meaning) when, as a spectator, I attended in Lisbon to the very first public reading of excerpts chosen from *Comédia*

Aulegrafia, directed by Silvina Pereira (at Salão Nobre, National Theatre D.Maria II, 2010). It seemed inevitable for me to associate this *delivery to the darkness* (which the character addresses literally to the darkness of the night) with the cultural darkness that censorship, together with contempt and a *Lusitanian negligence of the time*, would fall upon a work and an author of that fleeting Portuguese Renaissance, stifled at birth, in what concerns the art of the theatre. "Romance-theatre", so was called by António José Saraiva the dramaturgical trilogy of Jorge Ferreira de Vasconcelos that still challenges, from his time of writing, the conventional division of these two genres. Surprising the mechanisms where theatricality dwells within his verbally immeasurable comedies is also a way of questioning what hypothetical theatre stage the author dreamt for them. We imagine him involved in the proliferation of the scenes that constitute each one of his plays, as if he was trying to hide, through their textual extensions, the latent drama that eventually moves them; in a way much alike to his drive to hide the authorial identity of his dramatic works during his lifetime; a time so threatened by darkness.

Keywords: Jorge Ferreira de Vasconcelos – dramaturgy – fusion of literary genres – Portuguese Renaissance – theatre and censorship.

«(...) Da palavra nasceu o filho de Deus e por ela se governa o mundo, mas é mau costume o roubo grande de liberdades em que certos meus senhores puseram o cabedal de seu trato.»

(fala de Zelótipo em *Comédia Eufrosina*)

«Senhor, o mundo é uma má peça! E dou-vos minha fé que, quando cuido no que passa e vejo em muitos homens que o mandam, me acho muito bom homem!

(fala de Astolfo em *Comédia Ulissipo*)

«Todos os escritores são suspeitos porque por ódio ou por amor todos pendem do humor que os guia.»

(fala da versão manuscrita de *Comédia Aulegrafia*)

Que dramaturgo é este que está diante de nós, quando o imaginamos? Um dramaturgo que parece ter ocultado o teatro que

escreveu da própria hipótese de ele se ver representado conforme foi escrito, moldando para esse mesmo teatro uma forma que, por si só, dissimulasse a hipótese da realização cénica. Para mim constituiu-se como o primeiro enigma mais instigante, assim que contactei com a assim designada trilogia de Jorge Ferreira de Vasconcelos - por via sobretudo da investigação e da criação cénica e dramaturgicamente de Silvina Pereira, que tem vindo a resgatar estas obras para o teatro, não só teoricamente ao defender com pertinência a intrínseca vocação teatral que elas contêm, mas também experimentando-as no acontecer cénico. Pergunto: será que a extensão verbal imensa destas obras, que contraria o gesto de as transpor directamente na cena, corresponde a uma deliberação autoral específica, para além do desejo de as realizar enquanto construções literárias? Tratando-se das circunstâncias que caracterizam o período em que foram compostas, é inevitável considerar esta conjectura. Dirá ela que Jorge Ferreira de Vasconcelos camuflará o seu teatro por estar consciente de que este, no tempo português de vida do autor, muito improvavelmente conheceria os favores de qualquer cena concreta que fosse. Pois mesmo que o seu estatuto de aristocrata próximo à corte, escrivão do Tesouro Real, lhe tenha eventualmente proporcionado protecções que possibilitariam, ainda assim, a autorização para a impressão de obras suas, mesmo que sob anonimato e retocadas pelos ditames censórios, o certo é que a censura se exerce com muito mais brutalidade sobre a representação cénica, por se entender que o poder subversivo do texto escrito é exponenciado pelo jogo dos actores ao vivo. Vasconcelos camuflou a destinação cénica latente na sua escrita em monumentais textos de teatro conservam logo à partida, em exclusividade - a par da divisão assinalada de cenas - a matéria-prima comunicante essencial a este último: a forma do diálogo. E digo essencial, porque mesmo a forma do monólogo, que o autor também explora no interior das suas comédias, corresponde, em termos de pragmática cénica, a uma modalidade de diálogo no qual um dos interlocutores permanece em silêncio - quase sempre o próprio público, a quem esses monólogos se endereçam, à excepção das prosas epistolares, que possuem destinatários intradramáticos. É muito significativo que esta pulsão de ocultação, chamemos-lhe assim, nos seja sugerida a partir do conhecido desejo do próprio Ferreira de Vasconcelos em esconder a sua identidade de autor, apagando-a das obras que escreve e publica. Sabemos pouco dele, mas uma coisa que sabemos é a de que se quis esconder, pela máscara de um publicitado anonimato, do papel efectivo de haver escrito o que

escreveu (anonimato esse que seria contrariado, por justas razões que a posteridade agradece, pelo editor seu genro, D. António de Noronha, que faz imprimir, em edições póstumas, *Ulissipo e Aulegrafia* com o nome do autor seu sogro, respectivamente em 1618 e 1619). E que sucederá se experimentarmos ver essa pulsão de ocultação projectada também na forma como constrói estas suas surpreendentes e, teatralmente desconcertantes, *gigapeças* - para usar uma designação emprestada da linguagem informática dos nossos dias? Que coisas serão ditas por essa ocultação dramaturgica? Deseja ele diluir-se em favor da obra a que deu voz polifónica? No que seria uma espécie de supremo apagamento do dramaturgo-ficcionista; como se as vozes subsistissem sem sabermos quem as desenhou, tal qual um deus esquivo, como o Deus escondido - dessoutro renascentista, que viveu um século antes, Nicolau de Cusa - que se ausenta do palco das suas criaturas, falando elas em vez dele. E estará com isso o autor, num paradoxo prático, a proteger as mensagens implícitas no seu teatro, mergulhando-o num invólucro formal que o impede de ser observado, em explicitude, como exclusiva escrita para a cena? Por outras palavras, desta vez recorrendo à metáfora bélica, será que as suas três comédias foram sujeitas a uma blindagem que as quis dotar de uma invulnerabilidade textual na medida proporcional em que as subtrai à explícita e pública destinação cénica, conservando-as num território supostamente mais a salvo, ou seja, o da leitura privada? Território este da leitura no qual a *Comédia Eufrosina*, conforme os ecos da sua recepção epocal, terá sido tão bem sucedida, a avaliar pelas quatro edições a partir de 1555, até se ver, também ela, banida pelo Índice, em 1581, que lhe interdito ser reimpressa (até à edição expurgada de Rodrigues Lobo). Uma explícita destinação cénica que, por exemplo, fizera perder para sempre esse mítico *Jubileu de Amor* de Gil Vicente, sobre o qual o anátema da proibição de impressão, pelo poder político-eclesial, se abateu posteriormente à sua estreia em Bruxelas, em 1531, na única e, neste sentido, malfadada internacionalização do teatro vicentino em tempo de vida do seu autor. E por isso, esta peça de Vicente se perderia para sempre, impedida como foi de se ver incluída na Compilação em livro das peças que os seus filhos, Luís e Paula, elaboram.

As obras de Vasconcelos, habitadas que são por um teatro implícito, surgem bem diferentes, dramaturgicamente, das de um Vicente que invoquei. «Romance-teatro» foi a classificação genológica que António José Saraiva para elas forjou. E compreende-se a sua opção em adoptar esta classificação bifronte. Dada a *hybris* inerente à extensão

textual, Vasconcelos opera, enquanto renascentista, uma muito significativa subversão dos géneros herdados da Antiguidade, em especial se atentarmos nas coordenadas oriundas da *Poética* aristotélica. As comédias sincréticas de Vasconcelos, pela natureza do seu fôlego verbal, assemelham-se a peculiares epopeias conversadas de um quotidiano reinventado de época, recheado de erudição letrada nas falas das suas personagens, em que a escuta e a criação escrita se fundem. Excedem por isso a célebre proposição aristotélica do «belo animal» dramaturgico, no sentido de que a integralidade de cada uma delas não conseguirá jamais ver-se abarcada pela duração assimilável de um espectáculo; se bem que práticas teatrais da época, de que temos notícia, reservem surpresas de desmesura a este respeito.

Mas, paradoxalmente, a despeito da sua hipertrofia textual, é de teatro que falamos sempre, afinal, ao abordar estas obras, erigidas que foram por uma extraordinária paixão pela linguagem falada, enquanto lugar onde a língua se descobre, por excelência, viva e inventiva. Como já o salientaram diversos estudiosos de Vasconcelos, em nenhuma outra criação literária, contemporânea do autor, nós encontramos testemunhos da língua portuguesa assim, retratada num flagrante em que ela se está já a descobrir moderna, numa saborosa prosa dialogada, liberta do artifício do verso ou da rima, na pena deste, ao que tudo o indica, colega coimbrão de Camões, naquilo que é bem mais do que uma simples lenda biográfica na qual os gostamos de encenar, nessa encruzilhada académica que a ambos reuniria à beira do Mondego. De facto, trabalhos de investigação de Isabel Almeida e de Silvina Pereira confirmam que não se trata de uma mera mas fascinante hipótese de ascendência literária (avançada inicialmente por Óscar Lopes e António José Saraiva, na sua *História da Literatura Portuguesa*, e desenvolvida noutros estudos por este último) aquela que propõe identificar nos trechos de prosa do *Filodemo* de Camões, bem como na própria escolha e perfis de personagens, uma clara influência exercida pelo estilo e pelo universo dramaturgicos de Vasconcelos sobre o vate seu contemporâneo (Pereira 2011: 945 e segs.).

A escrita das comédias de Ferreira de Vasconcelos irrompe de um laborioso louvor à fala, ou seja, às potencialidades expressivas de uma língua que ele ama e que reconhece ser fruto do investimento comunicacional e criativo dos utentes que se descobrem a habitar nela, desde que despertam para a consciência de si mesmos, «porque os homens fazem a linguagem» (Vasconcelos 1560: 9); como diz João D'Espera Deus, no prólogo à *Comédia Eufrosina*. A defesa e culto

militantes do português vernáculo, na composição das suas comédias, é um argumento com uma assinatura pessoal e distintiva (que ele partilha com os humanistas coevos Sá de Miranda e António Ferreira), num tempo em que o latim constitui ainda o idioma de interlocução escrita para as elites culturais às quais, pelo estrato social e respectiva formação universitária, Ferreira de Vasconcelos pertence – veja-se o caso notório da peça em latim (*Tragédia do Príncipe João*) de um autor que lhe é geracionalmente próximo: Diogo de Teive.

De facto, retomando o conceito *bipolar* de «romance-teatro» (em Lopes e Saraiva ocorre também a expressão «novela dramatizada» a respeito da obra do autor), o elemento de expressão próprio da prosa ficcional (seja ela novela ou romance) situa-se sobretudo na ampliação verbal que Vasconcelos exercita ao compor as suas comédias, fazendo-nos perder de vista, no tempo da leitura, o alvo da realização cénica, não obstante os ingredientes de teatralidade intrínseca, patentes ao longo das cenas em todas elas. A marca do «romance» ou da «novela», em Vasconcelos, reside fundamentalmente no seu gesto de transgredir com a concisão dramatúrgica, inerente à escrita para teatro, desde os seus modelos gregos inaugurais. A palavra para a cena solicita, para poder vir a manifestar-se através do espectáculo que prevê e propõe, essa característica de economia e intensidade por contraponto à proliferação extensa que caberá ao romance, enquanto forma literária na Modernidade. Se o romancista dispõe de centenas de páginas, se assim o desejar, para o exercício da sua escrita, já o dramaturgo necessita ser bem mais avaro no uso que faz do verbo, para que ele se ajuste às exigências da comunicação e recepção cénicas no limitado tempo de atenção em que o espectáculo se inscreve. Se a pulsão pela palavra extensa do romance invade a palavra intensa do drama, produz-se um assinalável conflito genológico. E as obras de Vasconcelos são um espaço literário *sui generis* para apreciar os contornos desse conflito, uma vez que nunca abdicam da forma dramática que as estrutura como tal - a discussão em torno desta ambiguidade genológica surge em analogia na abordagem a *Celestina*, de Fernando de Rojas, obra com a qual se tornou tópico corrente denunciar a ascendência literária da *Eufrosina* de Vasconcelos; remeto-vos a este respeito para a discussão informada pelos diversos argumentos em jogo, em *Tras a nevoa vem o sol*, de Silvina Pereira (Pereira 2010: 284 e segs.). Já Osório Mateus salientara a marca de dilatação temporal, por via da paixão do autor pela palavra, recorrendo à expressão «lugares de discursos» para caracterizar as personagens das comédias de Vasconcelos. «A acção de

todas elas implica uma longa temporalidade que escapa à forma canónica contemporânea do dramático. Muito diluídas, as intrigas vão cedendo lugar a uma demorada caracterização linguística dos locutores (...). Os personagens são lugares de discursos ou 'partes antagonistas', onde se contrapõem concepções opostas da vida e do amor, afirmando os princípios humanistas do direito à felicidade no mundo, que a posição numa ordem social feudalizante contraria.» (Mateus 1976: 752) Dir-se-ia que a ruptura protagonizada pelo individualismo renascentista contra a fixidez medieval se vê traduzida formalmente em Vasconcelos numa subversão do género convencional do drama que, observada hoje, em tempos cénicos de questionamento agudo e crítico, e por vezes inteira rejeição, desse mesmo género, adquire novos e ironizados sentidos. Não adivinharia Vasconcelos que vários séculos depois da escrita das suas tão heterodoxas e caudalosas comédias, que os elementos do casal, outrora tão unido, formado pelo teatro e pelo drama, viriam, em nossos dias, a abrir entre si uma tremenda crise conjugal, em que, não raro, o drama se vê compelido a fazer as malas para deixar o palco entregue aos desígnios solteiros da criação cénica. O certo é que a escrita de Vasconcelos se rendera já ao canto sirénico da língua falada, fazendo-a crescer e multiplicar-se, como se tivesse ao seu dispor um extenso território escritural, numa espécie de reinvenção moderna da comédia em sentido lato; não já divina, como em Dante, mas antes substancialmente humana. E esta sua transgressão do drama tanto mais se expande, possuída pelo gosto de enunciar ditos de espírito e provérbios, adágios e menções a autores e obras, que expõem a laboriosa cultura literária do seu autor, de um modo antológico, incansável mas diga-se também, deleitoso. De tal modo, que a fruição da leitura das suas comédias relativiza os motores de uma acção dramática tão ampliada no tempo e no espaço da escrita, uma vez que nos absorve com o detalhe prazeroso de um tempo linguístico, social e antropológico, de um Portugal de há cinco séculos, tendo por *persona* autoral alguém que se move com um visível orgulho erudito pelas referências da mitologia e da literatura greco-latina, fundacionais da cultura ocidental. Pontua nelas, por exemplo, um diálogo sempre matreiro e satirizante para com a presença da língua castelhana, num convívio diversamente conturbado, do qual o autor extrai momentos plenos de comicidade (veja-se a este respeito a 9ª cena do 2º acto da *Comédia Aulegrafia*; um trílogo entre o castelhano Agrimonte, e os lusitanos Artur do Rego e Germínio Soares); convívio linguístico que viria a tornar-se politicamente bem mais gravoso por via da dominação

filipina, à qual talvez Ferreira de Vasconcelos assista ainda no epílogo dos seus dias de vida (se considerarmos a mais tardia das datações prováveis do seu óbito: 1585).

«Entreguem-nos às trevas» (2ª cena do 4º acto: p. 134 da edição de 1619), presente no título desta comunicação, é uma expressão que me impressionou, pelas conexões de sentido estabelecidas, no momento em que, como espectador, assisti à primeiríssima leitura pública de excertos escolhidos da *Comédia Aulegrafia*, dirigida por Silvina Pereira (no Salão Nobre do Teatro Nacional D. Maria II, em 2010), extraídos da versão inédita manuscrita, que não foi mutilada pela censura inquisitorial, constante na Real Biblioteca de Palacio, em Madrid. Associei livremente a *entrega às trevas*, referida pela personagem de D. Galindo numa literalidade alusiva ao escuro da noite (em que ele diz mesmo a seguir: «não sei que horas são»), com as trevas que a censura do Índex, o menosprezo e – no dizer de Carolina Michaëlis de Vasconcelos – a «consequência fatal do proverbial desleixo desta nação fidalga» (Vasconcelos 1994: 110) fariam recair sobre uma obra e um escritor desse fugaz Renascimento português, reprimido à nascença, no que à arte teatral diz respeito. Nunca até hoje confirmada documentalmente, até mesmo a data aventada por Pinto Loureiro (apud Pereira 2010: 323) para uma hipotética primeira representação da *Comédia Eufrosina* em Coimbra (decerto, a ter acontecido, numa versão bem menos longa do que aquela que virá a ser impressa) se articula com este crepúsculo forçado: 1537, o ano preciso em que a Inquisição, entrada que foi no país no ano anterior, vem a começar a sua actividade, com consequências bem mais lesivas da prática teatral e da circulação literária e dramaturgica, se comparadas com o ocorrido em Espanha – já Silvina Pereira o salienta num artigo seu de síntese sobre o impacto da acção inquisitorial na edição e amputação ou rasura das obras de Vasconcelos, visto ser a Inquisição «portuguesa, menos crispada em relação aos escritos de devoção, mas muito mais intransigente que a espanhola, em relação aos escritos de cunho literário ‘que contêm passagens ousadas do ponto de vista moral’» (Pereira 2009: 17). E mesmo que recorra a expedientes crípticos para se esquivar a ela (muitos decerto ainda por escrutinar, dada a riqueza polissémica das obras), Vasconcelos demonstra uma vivacidade sociocrítica e reflexiva na sua escrita dramática que, inevitavelmente, esbarraria com essa censura, matadora de um teatro que teria havido, não fosse a acção do seu mesquinho ferrete. E hoje em dia, o labor de dramaturgistas que mergulhem no filão das suas comédias (como tem

sucedido com as diversas criações de dramatúrgicas versões para a cena, de obras de Vasconcelos, da autoria de Silvina Pereira, que também as encenou) extrai o minério teatral que elas transportam em latência e potencialidade cénicas. De tal forma que o desafio que nos lança Vasconcelos, no nosso tempo cénico, afirma-se pela coautoria a que ele convoca os fazedores de teatro, no sentido de procederem a escolhas múltiplas possíveis, para criarem outras tantas versões encenáveis de cada uma das obras que escreveu.

Num arco de sentido conjunto que percorre as três comédias, começa por manifestar-se dominante um *eros* solar na *Eufrosina*, que anuncia a simbólica «vitória do verão sobre o inverno» (Frye 2000: 183) que Northrop Frye identificara na comédia shakespeariana. A respeito do simbolismo hermético do «amor vitorioso e fonte do mundo [que] tem como agentes os deuses (...) e, como actuanes, os homens», Fiama Hasse Pais Brandão aproxima as peças de Camões, tais como *Enfatriões* e *Auto de El-Rei Seleuco*, de uma chave hermenêutica que a ensaísta descobre em *Comédia Eufrosina*. «Os deuses amam mais os homens do que os próprios homens se amam a si mesmos, tal como o diz exemplarmente Jorge Ferreira de Vasconcelos na *Eufrosina* – fala de Philotimo, a. V, c. 1» (Brandão 2007: 27). E talvez esta chave hermenêutica encontrada por Fiama seja um guia na viagem entre o sol primaveril da *Eufrosina* coimbrã e o tenebrismo opressivo da *Aulegrafia*, no cenário palaciano da corte, onde o amor humano é derrotado por uma também humana vilania. No meio caminho desse triplo trajecto, situa-se o périplo mordaz de *Comédia Ulissipo* – na única edição póstuma e truncada que chegou até nós, visto que a Inquisição terá feito desaparecer todos os exemplares da 1ª edição ântuma. Em *Ulissipo*, a personagem que dá nome à peça exprime a personificação da cidade que se vê representada na ficção dramática; uma Lisboa branca, negra e mulata, de sensualidade ociosa e pícara. E pícaro por excelência é o Parasito, personagem que em *Ulissipo* se destaca, no vigoroso traço com que Ferreira de Vasconcelos a constrói; habitante já da comédia grega e latina que, como nos recorda Silvina Pereira, «remonta a Epicarmo, uma herança plasmada através de Aristófanes, Menandro e Plauto.» (Pereira 2010: 280) «Sou diabo, sei-me sempre acomodar ao tempo!» (Vasconcelos 1999: 135) – clama ele. Uma figura formidável esta, de Ulisses urbano e astuto, sobrevivente e anti-trágico, que por isso rejeita e critica a escravatura e a sua traficância e cuja divisa poderá bem estar na sua frase: «A liberdade não tem preço.» (Vasconcelos 1999: 64) Manhoso e camaleónico, no seu perfil arquetípico de *trickster*,

deparamo-nos também em *Parasito* com uma espécie, chamemos-lhe assim, de proto-fadista alfacinha séculos antes de haver fado; ou melhor, um trovador interventivo, que leva a sua guitarra e improvisa as suas rimas para as cantar por onde passa, e que diz alto e bom som: «com minha guitarra, faço guerra a todo o mundo!» (Vasconcelos 1999: 64).

Na leitura transversal e sucessiva das três comédias de Vasconcelos, esse arco conjunto de sentido culmina no tom deceptivo da terceira delas, a *Comédia Aulegrafia* que, nas palavras do prólogo, proferidas pela *persona* do deus Momo, «pretende mostrar-nos ao olho um rascunho da vida cortesã, em que vereis uma pintura que fala» (Vasconcelos 1619: 5). Mas na *Comédia Aulegrafia*, o desfecho não é já o das núpcias felizes e festivas, habitual da forma da comédia; mas antes o resultado sombrio das maquinações da intriguista Aulegrafia, personagem titular que personifica a manipulação e o controle dos indivíduos sob o seu eixo de influência. Personagem que tem, curiosamente, o lexema *grafia* no seu nome próprio; como se ela contivesse em si a alegorização semântica de uma espécie de escrita controladora, que tolhe os movimentos livres e espontâneos da paixão dos jovens. Será que podemos vislumbrar nela a *grafia* da censura, que sinaliza um tempo amargo, num espaço palaciano e autofágico, ensombrado por protocolos de hipocrisia intersubjectiva, projectados nas máscaras da ficção teatral? Não é decerto um acaso que a primeira frase de conteúdo da personagem de Aulegrafia, na sua entrada em cena no primeiro acto (cena nove), em conversa com a sobrinha Filomela, seja a tremenda afirmação premonitória do seu poder: «Agora vereis como sou profeta.» (Vasconcelos 1619: 30) E repare-se como a jovem manipulada por Aulegrafia, que acaba por agir contra si mesma, manietada por sua tia, tem o nome da mítica Filomela, a jovem ateniense, filha de rei, a quem é cortada a língua por Tereu que a viola, para impedir que esta revele a identidade do seu duplo agressor. No entanto, a grega e muda Filomela há-de ser tecelã da violência de que é alvo, através de uma tapeçaria feita por suas mãos, e a escrita (*grafia*) por imagens será pois o modo de ela dar a saber ao mundo o nome do criminoso. A escolha do nome da violentamente silenciada Filomela para a sua personagem é decerto um outro dado que Vasconcelos nos sussurra em favor de podermos observar, sob o enredo de esperas vãs e enganos áulicos desta «pintura que fala», o teatro da censura posto em cena. Dirá Grasidele, o malgrado fidalgo enamorado de Filomela, na cena última, uma máxima ética de socrática sageza: «Melhor é padecer culpa alheia que a própria.» (Vasconcelos 1619: 177) Num estudo

imprescindível sobre *Aulegrafia*, Isabel Almeida perscruta a disforia pessimista desta obra de Vasconcelos, identificando nela inclusive «a pervivência do maniqueísmo gnóstico, que Hans Blumenberg detectou na cultura da idade moderna» (Almeida 2005: 211).

Impressiona, em *Aulegrafia*, a experiência do engano e da decepção, que alastra sem poupar ninguém – excepto a alcoviteira. Como «desejos famintos do efeito» ficam os sonhos, as metas ambicionadas segundo padrões de felicidade arreigados no imaginário da época: não há amores gratificantes, nem viagens venturosas para o Oriente, nem galardões nem riquezas, nem vidas mansamente retiradas como as que cantaram os clássicos. E talvez por isso impressione mais a irrisão que corrói a sabedoria de que o amator vencido tenta fazer tábua de salvação. (Almeida 2005: 217)

E é à figura mitológica do Momo, filho da Noite, que Vasconcelos delega a abertura e o fecho da *Comédia Aulegrafia*, encerrando-a com um intrigante porque brevíssimo epílogo de sete linhas incompletas. O Momo era o patrono da sátira, cujo exercício do sentido crítico lhe valeu ser exilado do Monte Olimpo pelos seus pares divinos; condenado a errar junto dos humanos, que amiúde o execram. E afigura-se altamente provável que exista uma auto-referencialidade, por parte de Vasconcelos, na sua qualidade de escritor alvo de censura, para com este exílio a que o mítico Momo se viu obrigado.

Bibliografia

- Almeida (2005): Almeida, Isabel, «*Aulegrafia: “rascunho da vida cortesã”, “largo discurso da cortesia vulgar”*», in *Península*, Revista de Estudos Ibéricos, nº. 2, Porto, FLUP.
- Brandão (2007): Brandão, Fiama Hasse Pais, *O labirinto camoniano e outros labirintos*, Lisboa, Teorema.
- Frye (2000): Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four essays*, preface by Harold Bloom, Princeton, New Jersey, Princeton University Press (orig. 1957).
- Lopes, Óscar; Saraiva, António José (2010): *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora [17ª ed, orig. 1955].
- Mateus (1976): Mateus, J. A. Osório, «Vasconcelos, Jorge Ferreira», verbete in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, volume 18, Lisboa, Verbo, pp. 752-753.
- Michaëlis de Vasconcelos (1994): Vasconcelos, Carolina Michaëlis de: *A Infanta D. Maria de Portugal e as suas damas*, prefácio de

- Américo da Costa Ramalho, Lisboa, Edição da Biblioteca Nacional (fac-simile da 1ª ed. de 1902).
- Pereira (2009): Pereira, Silvina, «Fortuna e atribuições das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos», in Revista *Sinais de Cena*, nº 12, Ribeirão, Editora Húmus, pp. 16-19.
- Pereira (2010): Pereira, Silvina, *Tras a nevoa vem o sol: As comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, Repositório da Universidade de Lisboa / Faculdade de Letras, Tese de doutoramento em Estudos Artísticos (Estudos de Teatro), disponível em <http://hdl.handle.net/10451/6274> (ulsd65248_td_Silvina_Pereira.pdf) [último acesso: 27.05.2015].
- Pereira (2011): Pereira, Silvina, “Jorge Ferreira de Vasconcelos”, verbete in Aguiar e Silva, Vítor (org.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 945-952.
- Vasconcelos (1560): Vasconcelos, Jorge Ferreira, *Comédia Eufrosina*, Biblioteca Nacional de Portugal. Biblioteca Nacional Digital, disponível em <http://purl.pt/5941/5/#/0> [último acesso: em 27.05.2015].
- Vasconcelos (1999): Vasconcelos, Jorge Ferreira, *Comédia Ulissipo*, adaptação de Silvina Pereira e Rosário Laureano Santos, Lisboa, Teatro Maizum.
- Vasconcelos (1619): Vasconcelos, Jorge Ferreira, *Comédia Aulegrafia*, Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca Nacional Digital, disponível em <http://purl.pt/35>